نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۸(۹۴)، ۶۵-۷۸ / فروردین ۱۴۰۰
DOI: 10.22034/BAGH.2020.215403.4426

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Towards an Ontological Understanding of Architecture
(Focusing on Mystical Experiences of Ibn Arabi)
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

تلاشی برای فهم هستی‌شناختیِ معماری
(با استعانت از تجارب عرفانی ابن عربی)*

مهسا رحمانی**

دانش‌آموختهٔ دکتری معماری، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۰/۲۲ تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۷/۲۲ تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۱/۰۱

چکیده
بیان مسئله: بر همگان روشن است که معماری اصیل اسلامی ایران، پس از گذشت قرن‌ها، همچنان تفرج‌گاه عین و ذهن است. هنگام بررسی تأثیرگذاری و مطلوبیت مستمرِ این معماری، یکی از مواردی که بسیار مهم جلوه می‌کند وجود صورت‌هایی است که در آثارِ این معماری به‌وفور دَیده می‌شوند. به نظر می‌رسد که برخی از این اشکال و صورت‌ها همواره اعتبار و اصالت دارَند و از معانی خاصی سخن می‌گویند؛ اما به نسبت و رابطهٔ حقیقیِ بین این صور و معانی (با نگاهی هستی‌شناختی) در ادبیات نظری مرتبط با آثار معماری اسلامی کمتر پرداخته شدَه است.
هدف پژوهش: هدف مقالهٔ حاضر آن است که با استعانت از پشتوانهٔ غنی عرفان اسلامی (مکتب فکریِ ابن عربی) تا حد ممکن زمینه‌ای برای فهم نسبت حقیقیِ بین صور و معانی معماری فراهم آورد و، در افقی کلی‌تَر، از رهگذر خوانش منابعی از عرفان اسلامی، برای فهم حقیَقتِ معماری تلاش کند.
روش پژوهش: روش این پژوهش استنادی و استنبَاطی است و «راهبرد» اصلی آن بر «استدلال منطقی» تکیه دارد.
نتیجه‌گیری: با ابتنا بر آنچه از سپهر عرفان ابن عربی مستفاد می‌شود، یک اثر معماری نیز همچون کلیت پدیده‌های عالَم می‌تواند زنده و ذومراتب باشد و بساطتی طولی در نظام هستی داشته باشد: از مرتبهٔ ماهوی یا باطنی تا نمود بیرونی یا ظاهری. در این میان، باطن یا «جان معماری» را می‌توان برابر با صورت مجرد آن در عالم ماهیات در نظر گرفت که بدون شکل و ماده است و مبدأ وجودی معماری به شمار می‌آید؛ این ماهیت تعیین‌کنندهٔ میزان زندگی اثر است و به‌نوعی علت وجودی‌اش به شمار می‌رود؛ پس میزان زندگی آثار معماری نسبی است. «جسم معماری» نیز برابر با ظهور اثر در عالم محسوس و در کالبد مادی است. این مراتب صوری و معنایی با یکدیگر وابستگی، سنخیت و ربط وجودی دارند و، به‌مثابهٔ حلقه‌های یک زنجیر، توأمان در یک اثر معماری حاضرند.
نکتهٔ دیگر آنکه مخلوق انسان، از جمله معماری، از باور درونی و نحوهٔ نگرش وی به جهان هستی متأثر است. در حوزهٔ عرفان، فهمی از عالم و پدیده‌های آن ارائه می‌شود که در آن حضور حقیقت مطلق در لایه‌های پیدا و پنهانْ نقش اصلی را ایفا می‌کند. پس از آنجا که انسانِ پرورش‌یافته با هستی‌شناسی اسلامی با بینش طولی خود عالم را ذومراتب می‌بیند، معماری اسلامی نیز به‌صورت زَنجیره‌ای طولی دیده می‌شود که صورت محسوس آن با باطن و معنایش رابطه‌ای طولی و نسبتی وجودی پیدا می‌کند. ضمن آنکه، در این نگاه، صورت‌های معماری در ارتباط و تعامل با مبدأ هستی تفسیر می‌شوند، و همانند تمام دیگر پدیده‌ها فضیلت معماری نیز بهره‌بردنِ کامل از وجود و اتّصاف به درجهٔ بالایی از زندگی است. در واقع می‌توانَ گفت که معماران مسلمان، در تطابق با معارَف هستی‌شناختیِ مد نظر خود، تلاش می‌کنند که از مجرای خلق اثری زنده و کمال‌یافته نقش‌پردازِ حقیقت شوند و معانی وجودی وَ تکوینی را در قالب صور مناسب و مطلوب بیان کنند.

کلیدواژه‌ها: *وجود، معنا، صورت، معماری، هستی‌شناسی ابن عربی.*

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری مهسا رحمانی با عنوان «تأملی در نسبت میان صورت و معنای معماری با استناد به آراء ابن عربی» است که به راهنمایی دکتر هادی ندیمی در دانشکدهٔ معماری دانشگاه شهید بهشتی تهران به انجام رسیده است.

** نویسندهٔ مسئول: mhs.rahmani64@gmail.com ، ۰۹۱۲۳۴۵۴۰۶۴

مقدمه و بیان مسئله

بر کسی پوشیده نیست که معماری اصیل اسلامی ایران، پس از گذشت قرن‌ها، همچنان تفرج‌گاه عین و ذهن است. حق است که بگوییم قریحهٔ پرمایه و متعالی معمار مسلمان بناهایی خلق کرده که نقش‌پردازی و نفاست آن‌ها هوش‌رباست و در واقع این بناها واجد مطلوبیتی مستمر هستند. یکی از عواملی که در تأثیرگذاری و مطلوبیت این آثار بسیار مهم جلوه می‌کند وجود صورت‌هایی است که در معماری غنی ایرانی-اسلامی به‌وفور دیده می‌شوند؛ زیرا هرچند در وهلهٔ اول ارزشمندی معماری ایران مرهون بینش، جهان‌بینی و احوال درونی خالقان این آثار است، اما به هر حال کیفیات و معانیِ مقصود این هنرمندان در قالب‌ها و صورت‌هایی خاص بیانَ شده است. شاهد این مدعا نیز تداوم و عدم تغییر بنیادیِ این صورت‌ها در گستره‌های زمانی و مکانی مختلف است؛ بنابراین در بادی امر به نظر می‌رسد که برخی از این اشکال و صورت‌ها دوام و اصالت دارند و در واقع از معانی خاصی سخن می‌گویند.

حال، هنگام تبیین ارتباطِ میان این صورت‌ها با معانی مستتر در آن‌ها، اگر اینِ ارتباط را مانند نسبت ظرف و مظروف فرض کنیم، نمی‌توانیم بگوییم که بین این دو هیچ ارتباطی برقرار نبوده، یا اینکه این اشکال و صورت‌ها اعتباری قراردادی و انشاشده از سوی معمار مسلمان دارند؛ بلکه، در پی خوانشی هرچند مجمل از منابع اندیشهٔ اسلامی، چنین به نظر می‌رسد که این صورت‌ها متعالی‌اند و به بیان دیگر در عالم حقایق و معانی ریشه دارند. این ارتباط به‌نحوی است که هر صورتی را نمی‌توان به آن معانی نسبت داد؛ بلکه می‌توان گفت این صور محسوسْ رمزی برای القای آن معانی باطنی‌اند و مخاطبان با حضور در فضاهای چنین آثاری به درک شهودی آن معانی نائل می‌آیند. هستهٔ اولیهٔ این پژوهش در جهت تعمق و تأمل در این مسئله، و در تلاش برای فهم این روابط از منظر عرفان اسلامی، شکل گرفته است. به‌راستی اگر عارفان اسلامی قصد داشتند مستقیماً راجع به صور و معانی معماری سخن بگویند، چه خوانشی ارائه می‌دادند؟

پیشینهٔ پژوهش

بی‌گمان نقطهٔ درست آغازین در مسیر هر پژوهش بدون شناخت آرای محققان و نظریه‌پردازان در حوزهٔ مسئلهٔ پژوهش قابل دستیابی نیست. به همین جهت، در این بخش، سیری اجمالی در حوزهٔ آثار پژوهشی مرتبط با موضوع خواهیم داشت. لازم به ذکر است از آنجا که مسئلهٔ نسبت و ارتباط بین صورت و معنی در مرتبت مفاهیم بنیادین به شمار می‌رود، و از این رو گستردگی و عمق زیادی دارد، محققان مختلفی در حیطهٔ آن، به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم، نظریه‌پردازی کرده‌اند که مرور آرای تمامی آن‌ها در این مجال نمی‌گنجد؛ اما، با التفات به بستر اولیهٔ پژوهش در حوزهٔ آثار معماری اسلامی و نقطهٔ هدف این مقاله، به آرای نویسندگانی چون «تیتوس بورکهارت»، «هانری کربن»، «الگ گرابار»، «نادر اردلان» و «لاله بختیار» نگاهی خواهیم داشت.

تیتوس بورکهارت[1] را می‌توان نمایندهٔ مکتب فکری «سنت‌گرایان» دانست. یکی از شاخصه‌های دستگاه فکری بورکهارت این است که وی در کل عالم سنتی (از جمله عالم اسلامی) قائل به وحدت است و این وحدت را در دو حوزهٔ محتوایی و صوری تبیین می‌کند. وی، علاوه بر اشاره به جوهر و مضامینی مشترک میان هنرهای سنتی و مقدس، برای صورت این هنر نیز خصوصیاتی قائل است. چنانکه او می‌گوید، برای آنکه بتوان هنری را «مقدس» نامید، کافی نیست که موضوع هنر از حقیقتی روحانی نشئت گرفته باشد؛ بلکه باید زبان صوری آن نیز به وجود همان منبع گواهی دهد؛ زیرا میان صورت و معنا مشابهت و مماثلتی خدشه‌ناپذیر است. گرچه بدون شک معنویت مستقل از صورت است، اما این بدان معنا نیست که معنویت را می‌توان به هر صورتی بیان کرد. از نظر وی، هر صورتْ محملی مبلغِ کیفیتِ «وجود» است و به بیان دیگر صورت، به لحاظ کیفیتش، در مرتبهٔ محسوسات همتای حقیقت در مرتبهٔ معقولات است (بورکهارت، ۱۳۹۲، ۷-۸).

در واقع باور بورکهارت بدین که هنر سنتی، از جمله هنر اسلامی، رمزی است در جهان‌شناسی عرفانی او ریشه دارد. از نظر او، اعتقاد به رمزی‌بودنِ هنرِ بصری مبتنی است بر قول به تشکیک وجود. در این معنا، هر جزئی از اجزای موجود، به نحوی از انحا، جلوه‌ای از اصل حقیقت وجود است؛ بنابراین رمز، در امتداد مراتب تجلی، تجلی‌ای از مدلول خود است. پس رمز امری قراردادی و وضع‌شده از سوی این و آن نیست، بلکه امری هستی‌شناختی است. در واقع او معتقد است تولد هنری چون هنر اسلامی با جلوه‌ای از حکمت سر و کار دارد و این جلوه توحید است. در تفکر اسلامی هیچ چیز نباید میان انسان و حضور غیبیِ حق تعالی حائل شود، بنابراین فضا نیز در معماری اسلامی چنین است. فضا ظاهراً تهی است، اما تمام جان و دل آدمی را مسخر کرده است و نشانی از حضور همه‌جایی خداوند دارد.

تقریباً همسو با همین خط فکری، اشاره‌ای به آرای

هانری کربن، فیلسوف و متفکر فرانسوی، خالی از فایده نیست. کربن محققی بود که، با وجود حضور در کانون فلسفی غرب، گمشدهٔ خویش را در سنت فلسفهٔ اسلامی و حکمت معنوی شیعی یافت. یکی از مواردی که اساس رویکرد نظری کربن را تشکیل می‌دهد مسئلهٔ «خیال» است که وی آن را از فلسفهٔ اشراق سهروردی و عرفان ابن عربی اخذ کرده است. این نظریه مبتنی بر پذیرش «عالم مثال» به‌عنوان وجودی بالاتر از جهان محسوس و پایین‌تر از جهان عقل محض است. از نظر وی، عالم مثال جهانی واقعی است که دربرگیرندهٔ صورت نوعیِ ازلی اشیا و جایی است که رؤیاهای صادقه و مکاشفاتِ آنجا واقع می‌شود. در واقع عارف به‌مدد قوهٔ ادراکی موسوم به «خیالِ» فعال این عالم را درک می‌کند. کربن وجود نسبت طولی میان عوالم را لازمهٔ تأویل مثالی می‌داند و معتقد است انسان، با بهره‌مندی از خیال، محدود به مکان و زمان دنیوی نیست و فراروی خود گسترهٔ ملکوت و جغرافیایی فراتاریخی را می‌یابد. می‌توان گفت این محقق با طرح عالم مثال از مشکل دوالیسم مجرد و مادی (صورت و معنا)، که در تفکر فلسفی غرب مستقل و بی‌ارتباط‌اند، بیرون می‌رود و از آن برای شناخت حقیقت معنوی و باطنی پدیدارها مدد می‌گیرد (فدایی مهربانی، ۱۳۹۲، ۳۸۸-۳۹۰).

در نظر کربن تأویل در برابر تنزیل قرار می‌گیرد و به معنای «چیزی را به اصل خود برگرداندن» است. در جریان تأویل، با گذر از یک مرتبهٔ وجود به مراتب دیگر، ذات پدیدار هویدا می‌شود. وی از این امر با عنوان «کشف المحجوب» یاد می‌کند؛ یعنی رهاساختن و کشف حجاب، از آنچه ضمن آشکارساختنِ خود در ظاهر پدیدار پنهان می‌شود (کربن، ۱۳۹۲، ۶۴). در این وضعیت تأویلی، معنای حقیقی و باطنی بر انسان آشکار می‌شود و به وجود او حقیقت می‌بخشد.

کربن بیان می‌دارد که خلق اثر فرهنگی، هنری و ادبی در سپهر معنوی مستلزم تفکر مثالی است، تفکری که بدون استفاده از زبان نمادین میسر نمی‌شود. در این حال، صورت‌های رمزگونهٔ مخلوقِ انسان صورِ عالم مثال یا خیال را بازنمایی می‌کنند. بر این اساس، آثار هنری پدیده‌هایی لایه‌لایه و تودرتو هستند که با تأویل می‌توان از ظاهر آن‌ها به باطن و حقیقتشان راه یافت. به بیان دیگر، از نظر این محقق، آثار فرهنگی و هنریِ معنوی عرصهٔ تجلی صورت‌هایی مثالی هستند که به‌وسیلهٔ قوهٔ خیالِ فعالِ هنرمندِ عارف فراچنگ آمده‌اند. این قوس نزول است که در بازنمایی و حکایتگری هنری طی می‌شود. از سوی دیگر، مخاطبان چنین آثاری، با روش تأویل و طی قوس صعودی، می‌توانند این مسیر را معکوس بپیمایند. در این حال مخاطبِ این صور تمثیلیْ پدیدار را، بر حسب مرتبهٔ وجودی‌اش، رمزگشایی می‌کند تا به حقیقت و معنای آن دست یابد و هم‌زمان حقیقت را در خود نیز محقق کند.

یکی دیگر از پرکارترین محققان و مورخان در حوزهٔ هنر اسلامی الگ گرابار[۲] است. وی، با انتقاد از رویکرد سنت‌گرایانی مانند بورکهارت در قول به وجود عقاید و حقایق فراتاریخیِ محض در هنر اسلامی، تأیید آن‌ها را منوط به یافتنِ مستندات و شواهد تاریخی می‌داند (قیومی بیدهندی، ۱۳۹۰، ۳۱۶). در واقع، مهم‌ترین اختلاف گرابار با سنت‌گرایان را می‌توان در نوع پیوندی دانست که وی میان صور هنر اسلامی و معانی مدنظر اسلام برقرار می‌کند و آن را نه امری ذاتی بلکه تاریخی و گاه نسبی و عارضی می‌شمارد. او در توصیف ویژگی‌های ثابت هنر اسلامی می‌گوید: «در توضیح و بحث آثار هنری اسلامی، آنچه در تفسیر آن‌ها جنبهٔ ثابت دارد ایهام یا چندپهلوییِ معنا است؛ چنانکه گویی صورت مشهود هیچ معنایی در ورای خود ندارد یا معنایش از طریق دیگر افاده شده است» (گرابار، ۱۳۷۹، ۲۳۰).

قوی‌ترین و پرداخته‌ترین نظریهٔ گرابار نظریهٔ «واسطگی زینت»[۳] است. طبق این نظریه، وی تزئینات هنر و معماری اسلامی را غالباً از نوع زینت می‌داند و می‌گوید زینت فقط و فقط حامل زیبایی و ایجاد لذت است و هیچ هدفی جز بهترکردنِ محمل خود ندارد. در واقع، مقصود از واسطه‌بودنِ زینت آن است که زینت، به ذات خود، متضمن معنایی ثابت نیست و می‌تواند بسته به نوع بیننده‌اش حامل معانی گوناگونی باشد. به بیان دیگر، زینتْ کاتالیزورِ ادراک بصری است. بدین ترتیب وی، در خصوص پیوندِ میان زینت‌کاری و معانی عرفانی و عقاید دینی اسلامی، می‌گوید که این رابطه، بر فرض وجود، علّی نیست. به بیان دیگر، وی معتقد است که این معانیْ ذاتیِ این صور نیستند و ذهن ناظر در تلقی معنا نقشی اساسی دارد (قیومی بیدهندی، ۱۳۹۰، ۳۳۵، ۳۳۹).

اثر دیگری که در بررسی مطالعات پیشین در این حوزه واجد تأمل و تفکر یافتیم کتابی است حاصلِ کار نویسندگان ایرانی تحت عنوان «حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی» (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰). در توضیح نحوهٔ شکل‌گیری این کتاب، باید گفت که هم‌زمان با شکل‌گیری تلاش‌هایی برای بازیابی و حفظ اصالت و هویت معماری ایرانی در اواسط قرن بیستم نادر اردلان و لاله بختیار کتابی به نگارش درآوردند و در آن کوشیدند بر ارتباط باطنیِ بینش‌های سنتی فرهنگی

ایرانیان با هنر و معماری صحه گذارند. ایشان در واقع بیشتر به جنبه‌های باطنی و معرفتی آثار معماری اهتمام داشته‌اند تا به شرایط فرهنگی یا جغرافیایی آن‌ها؛ از این رو می‌توان گفت که مبادی فکری آن‌ها به مکتب سنت‌گرایی نزدیک است.
ایشان در این کتاب بیان می‌کنند که جنبهٔ عرفانی اسلام یا طریقت است که اصول حاکم بر هنر اسلامی به‌ویژه معماری را بنیاد نهاده است. فرض بنیادی طریقت هم آن است که در همه‌چیز معنایی نهان وجود دارد که مکمل صورت خارجی آن است. در واقع ظاهر یک چیز همان صورت محسوسهٔ آن است که بر جنبهٔ کمّی و سهل‌الوصول آن تأکید دارد، در حالی که باطن یک چیز جنبهٔ ذاتی یا کیفی آن است.
این نویسندگان، با اشاره‌ای مختصر به نگاه بنیادی عرفان اسلامی، که وجود را سلسله‌مراتبی و همهٔ پدیده‌ها را مظهر و مجلای حقیقتِ واحد و مطلق می‌داند، بیان می‌کنند که برای شناختِ کاملِ معنای این مظاهر باید بتوانیم آن‌ها را به اصل آن‌ها برگردانیم که این کار به‌مدد تأویل صورت می‌گیرد. ایشان تأویل را به‌مثابهٔ پلی میان ظاهر و باطن معرفی می‌کنند، پلی که، با ارائهٔ راهکار برای درک رمزیاتِ عالم ماده، صورت را از رهگذر زبانی فراتاریخی به اصلِ این تجلیات ربط می‌دهد. ایشان همچنین معتقدند آنچه تأویل را عملی می‌کند عقل به معنای سنتی آن است؛ یعنی عقل منور از الهام و مکاشفه که مکمل عقل استدلالی است.
آنان در ادامه، با طرح سلسله‌مراتب عالم وجود در عرفان اسلامی، بیان می‌کنند که صور هنری از طریق شئون و حالات متعدد هستی، و در ساختاری مبتنی بر سلسله‌مراتب، به وحدت حقیقی وابسته‌اند. در واقع، این صورْ تجلیاتی از مطلق در مقیدات هستند و رابطهٔ آن‌ها با مبدأ به همان نزدیکی رابطهٔ برگ درخت با بیخ و بن درخت است. صور هنری قادرند، از همین رهگذر، ذهن ژرف‌اندیش را از ظاهر نقش به حقیقتِ نهفته در بطن آن و در واقع به شئون والاتر هستی راهبر شوند. از نظر ایشان، بررسی صور نوعی از آن جهت سودمند است که می‌تواند راهنمای کار طراحان امروز و مبدأ پیدایش ترکیبات جدیدی باشد که نمایشگر اصالت و حقیقت هستند.

ضرورت و هدف پژوهش

به‌طور کلی، آنچه از مطالعهٔ پیشینهٔ پژوهش (دربارهٔ آثار معماری اسلامی) برداشت می‌شود، کمبود مباحث نظری با رویکردی بنیادی و نگاهی هستی‌شناختی در این حوزه است؛ در بستر نظریات مرتبط با معماری اسلامی، اگر سخن از معنا باشد، معناشناسی جز در مواردی معدود (مانند آرای سنت‌گرایان) به مباحثی در باب فرآیندهای ادراکی و شناختی انسان در مواجهه با آثار معماری بدل شده است. از آن جمله می‌توان به گرایش‌های روان‌شناختی یا رویکردهای نشانه‌شناختی و معناشناختی، که از حوزهٔ ادبیات و زبان‌شناسی به عرصهٔ معماری ورود پیدا کرده‌اند، اشاره کرد. در واقع، در این مباحث، «معنا» به مقولهٔ ادراک و حوزهٔ معرفت انسان منوط می‌شود؛ در اینجا نه معانی باطنی یا ذاتی معماری، بلکه برداشت‌های ذهنی و نسبی‌گرایانه از آن در افق دید محقق و مخاطبان وی قرار می‌گیرد.
بر این اساس می‌توان گفت آنچه از معنا در نزد محققی مانند گرابار با نگاه معرفت‌شناختی فهم می‌شود با مفهوم متعالی‌ای که براساس آموزه‌های سنتی و عرفانی از معنا دریافت می‌شود، و نمونهٔ آن را در آرای محققانی مانند کربن، بورکهارت یا در کتاب «حس وحدت» می‌بینیم، متفاوت است. در آثار اکثر محققان معاصر، معنای معماری با نگاهی هستی‌شناختی تبیین نشده و در پی آن چگونگی ارتباط بین صورت و معنای معماری یا تبیین حقیقت معماری مغفول مانده است. از این رو، به نظر می‌رسد تلاشی آگاهانه و مؤثر در جهت گسترش مرزهای معرفتی در مورد مسئلهٔ پژوهش (و تکمیل آرای محققانی مانند بورکهارت) بسیار ارزشمند خواهد بود. بر این مبنا، هدف مقالهٔ حاضر آن است که با استعانت از پشتوانهٔ مستحکم و غنی عرفان اسلامی تا حد ممکن زمینه‌ای را برای درک و فهم نسبت حقیقی بین صور و معانی معماری فراهم کند.
در اینجا لازم به توضیح است که اگرچه دغدغهٔ اصلی نگارنده، و در واقع نقطهٔ آغازین این پژوهش، مطلوبیت آثار معماری اسلامی ایران و با محوریت این آثار بوده است، اما با توجه به مبانی یافت‌شده از حوزهٔ عرفان در سیر پژوهش به نظر رسید اولی‌تر آن است که موضوع سخن «نفس معماری» باشد. بدین ترتیب، نگاه ما به معماری کلی‌تر شده و به صورت و معنای معماری، به‌مثابهٔ یک پدیده، نگریسته می‌شود، پدیده‌ای که یکی از مخلوقات در نظام هستی و در عین حال مخلوق انسانی است. بدیهی است در پی تحقق این امر به ابهامات و سؤالات طرح‌شده در خصوص آثار معماری اسلامی نیز پاسخ داده می‌شود. پس، در افقی کلی‌تر، اهتمام نگارنده تلاشی برای فهم حقیقت معماری از رهگذر خوانش منابعی از عرفان اسلامی است.
اما، در پاسخ به این سؤال احتمالی که چه نسبتی میان

عرفان نظری و مباحث معماری برقرار است، باید گفت که در اینجا به حوزهٔ عرفان به‌مثابهٔ پایگاه فکری یا اندیشهٔ پشتیبان برای پژوهش نگریسته می‌شود. غرض از این امر تلاش برای تبیین نگاهی تازه به معماری در حوزهٔ مسئلهٔ پژوهش است، نگاهی که به‌مدد استفاده از عینک عرفان اسلامی میسر شده است. البته توجه به این نکته نیز لازم است که در هر حال اندیشهٔ ما، در قیاس با فهم حقیقت مطلق، نسبی است؛[۴] بنابراین نگارنده کوچک‌ترین و کمترین ادعایی در زمینهٔ قطعیت و تمامیت این پژوهش نمی‌کند و صرفاً انتظار دارد که این نوشتار سهمی هرچند کوچک در تبیینِ نسبت فوق ایفا نماید.

روش انجام پژوهش

از آنجا که در این پژوهش به صورت و معنای معماری به‌مثابهٔ یک پدیده نگریسته می‌شود ــ پدیده‌ای که به‌مثابهٔ مخلوق انسانی در نظام هستی حضور دارد و ظرفی برای هستی انسان در عالم است ــ پاسخ به سؤال پژوهش در گرو فهم صحیح و جامعی از صورت و معنای حقیقی در عالم هستی است. به بیان دیگر، به دلیل آنکه در این پژوهشْ معماری نه فقط در لایهٔ محسوس آن بلکه در حیثیت تامش مدنظر است، این نیاز احساس شده است که در وهلهٔ اول به حوزهٔ عرفان اسلامی به‌مثابهٔ نظریهٔ پشتیبان یا تفسیرگرِ کل وارد شویم.

اما، با توجه به گستردگی منابعِ عرفانی، نکتهٔ مهمی که بیان آن در اینجا لازم می‌نماید معرفی دقیق پایگاه فکری و محل استقرار اندیشهٔ محقق است؛ لازم به ذکر است که نگارنده شالوده و بنیان اصلی پژوهش خود را بر آرای عارف بزرگ، شیخ «محی‌الدین ابن عربی»، و آثار شارحین و مفسرین وی، بنا نهاده است.[۵] اگرچه محی‌الدین ابن عربی مستقیماً به فلسفهٔ هنر نپرداخته، اما با استعانت از نظام فکری او می‌توان به مبانی محکمی برای فلسفهٔ هنر و معماری دست یافت.[۶] از همین رو، تعابیر، تفاسیر و واژگان اصلیِ پژوهش از این دستگاه فکری اخذ شده‌اند.

بدین ترتیب در تشریح روند انجام این پژوهش باید گفت که، پس از تعیین سؤال پژوهش و غوطه در پیشینهٔ موضوع، منابعی که در روشن‌سازیِ مسیر این پژوهش می‌توانند راهگشا باشند شناسایی شده‌اند. در گام بعد، سعی شده است با اولویت‌بندی منابع، بازخوانی و بررسی آن‌ها، یافته‌های استخراج‌شده از آن‌ها تحلیل و در قالب منظومه‌ای مستدل و منطقی روایت شود. سپس این دستاوردها، که عمدتاً از سفر به حوزهٔ عرفان حاصل شده‌اند، جمع‌بندی شده و نتایج آن‌ها در حد بضاعت، قدرت استنباط و استدلال نگارنده در حوزهٔ معماری مطرح خواهند شد. پس روش انجام این پژوهش را می‌توان در دو بخش کلی استنادی و استنباطی تبیین کرد.

با این اوصاف، و به دلیل آنکه سؤال اصلی پژوهش در حوزهٔ مفاهیم بنیادی قرار دارد و پاسخ کلی به آن از سفر به حوزهٔ عرفان اسلامی اخذ شده و بر مبنای آن در مورد حقیقت معماری سخن گفته می‌شود، می‌توان گفت که «راهبرد» اصلی این پژوهش مبتنی بر «استدلال منطقی» است.

هستی‌شناسی در مکتب عرفانی ابن عربی (معماری عالَم)

• مخلوقات الهی

برای فهم نسبتِ میان صورت و معنی در نظر ابن عربی، بایسته است بحث را با مسئلهٔ «وجود»، که از بنیادی‌ترین مسائل و موضوعات این دستگاه فکری است، آغاز نماییم.[۷] در نظر ابن عربی، وجود حقیقی واحد است، و تکثری که در عالم نمایان است ناشی از ظهور این وجود است. حق تعالی، در مقام احدیت ذات خود، تعالی مطلق دارد و از هر کثرتی منزّه است؛ اما در مراتبِ دیگر این‌گونه نیست که مخلوقات از حق تعالی جدا باشند، بلکه همهٔ مخلوقاتْ مظاهر و تجلیاتِ این وجود به شمار می‌روند.

بدین ترتیب، در این دستگاه فکری، حق تعالی در هر موجودی از موجودات عالم ساری و جاری است (قیصری، ۱۳۹۰، ۲۱۶) و اوست که به همه چیز زندگی و وجود می‌دهد؛ اما ابن عربی در ترسیم نحوهٔ «ظهور وجود»، یا چگونگی چینش نظام هستی، از مراتب و عوالم مختلفی سخن می‌گوید؛[۸] وجود حقیقی، که همان مقام اول یعنی مرتبهٔ ذات حق است، در مراتب و عوالم گوناگون، بر حسب آنچه درخور هر کدام از این عوالم است، ظاهر می‌شود (همان، ۵۵). در اینجا قصد نداریم که مراتب تجلیاتِ وجود محض در عوالم مختلف را به‌تفصیل شرح و بسط دهیم، اما بر مبنای پرسش اصلی پژوهش لازم است به برخی از این مقامات اشاره‌ای کوتاه کنیم.

چنانکه گفته شد، در سپهر عرفان ابن عربی، وجودْ اصلِ وحدت اشیا است؛ اما نکته‌ای که در اینجا باید اضافه کرد این است که ماهیاتِ موجودات وجوه مختلفی از این وجود مطلق هستند که در اولین مراتب تجلی تعین می‌یابند و سبب تفاوت اشیا و کثرت آن‌ها می‌شوند. چنانکه داوود قیصری در شرح «فصوص الحکم» ابن

عربی می‌نویسد: «جایی نیست که خداوند در آنجا وجهی نداشته باشد، و این وجهِ شیءْ حقیقت یا ذات شیء است» (همان، ۶۱۲). پس مراد و منظور از ماهیت همان «ذات» یا «گوهر» هر شیء است. ابن عربی برای نخستین بار لفظ «اعیان ثابته» را برای این ماهیات به کار برد، زیرا از نظر وی این اعیان و ماهیات در علم حق تعالی ثابت هستند (همان، ۴۹).

بدین ترتیب، هر موجودی در عالم یک عین ثابته، ماهیت یا باطن دارد که معنا و حقیقت آن به شمار می‌رود. علاوه بر این، تمامی موجودات، و البته معانی و ماهیات آن‌ها، مظاهر و تجلیاتِ ذات حق‌اند و قائم به هستی او هستند. با این وصف می‌توان گفت که ابن عربی جهان‌بینی‌ای معقول یا چینشی از نظام هستی ارائه می‌دهد که در آن خداوند با همهٔ اشیا معیّت (همراهی) دارد. پس موضوع اصلی در نظر او «وجود» است، نه صرفِ موجود؛ اما سؤالی که در اینجا طرح می‌شود این است که چرا ماهیات سببِ تمایز و تفاوت اشیا نسبت به یکدیگر می‌شوند؟

در پاسخ به این پرسش باید گفت که ماهیاتْ درجه‌هایی از وجودند یا، به تعبیری، از «حدِّ وجود» و نسبت خود با ذات حق حکایت می‌کنند (سبزواری، ۱۳۶۱، ۵۶)؛ و همین امر است که دلیل تمایز و تفاوت آن‌ها نسبت به یکدیگر می‌شود. چنانکه داوود قیصری می‌نویسد: «ظهور در هر کدام از این اعیان، به حسب نزدیکی به حق و دوری از وی و کمی وسایط یا کثرت آن‌ها و صافی‌بودنِ استعداد و تیره‌بودنش، قوی و ضعیف می‌شود؛ برای بعضی به‌تمام کمالات لازمِ آن‌ها ظاهر می‌شود و برای بعضی کمتر از آن» (قیصری، ۱۳۹۰، ۵۰). حاصلِ این تفاوت نیز سلسله‌مراتب زندگی و وجود، یا تحققِ طیفی از وجود محض یا بود (معدن خیر و زیبایی) تا عدم محض یا نابود، بین موجودات یا مخلوقات است (سبزواری، ۱۳۶۱، ۱۳۰).

اما همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، در قلمرو اندیشهٔ ابن عربی، تجلی ذات حق در مراتب متعددی صورت می‌پذیرد؛ یعنی جریان خلقت در عالم ماهیات متوقف نمی‌شود و ماهیات نیز در هریک از عوالم (از جمله عالم مثال یا خیال)، بر حسب آنچه درخور آن عالم است، تنزل می‌کنند و مراتب شیء را تحقق می‌بخشند، به‌گونه‌ای که در نازل‌ترین مرتبه از منظومهٔ وجود یا عالم طبیعت «هر شیء دارای ظاهری می‌شود که صورت شیء و جهت شهادت آن است» (فناری، ۱۳۷۴، ۸۵). در نگاه ابن عربی، هر نمود یا شیء در عالم محسوس به‌واسطهٔ حقیقت و ماهیت خود بهره و وجهی از وجود محض دارد، و همین وجهِ وجودی ضامنِ هستی آن شیء است. بدین ترتیب، در سپهر عرفان وی، صورت‌های عالم محسوس نیز واجد درجات مختلفی از ذات مطلق و وجود حقیقی هستند، لیکن تجلی هر ماهیتی به‌صورت وجود خارجیْ منطبق با استعداد ذاتی همان ماهیت است. چنانکه صدرالدین قونوی در «مصباح الانس» شرح می‌دهد: «حقایق خارجی و وجودات عینیْ سایه، صورت، ظهور و فرع اعیان ثابته‌اند و اعیان جهتِ حقیقت، بطون و اصل حقایَق خارجی‌اند... پس هر یک از اعیان خارجی دارای عین ثابتی در علم الهی است، که همان اصل آنچه در خارج است می‌باشد و خارجی سایهٔ این اصل است» (همان).

بدین ترتیب یکی از قواعد مهمِ ظهورْ تبعیت و پیروی ظاهر از باطن (صورت محسوس از ماهیت) و بالعکس باطن از ظاهر است؛ در واقع ظاهر و باطن اشیا، یا صورت و معنای آن‌ها، مطابق یکدیگرند و به تعبیری هم‌سنخ هستند. البته در این سطح هیچ‌گاه ممکن نیست صورت از معنی منفک و جدا باشد، بلکه حضور آن‌ها در یک شیء توأم است و هر یک برای ظهور خود به دیگری نیاز دارد؛ بنابراین می‌توان گفت که در الگوی فکری ابن عربی نسبت میان صورت و معنای یک شیء، یا به‌طور کلی مراتب مختلف آن، رابطه‌ای ظلّی و وجودی است، نه اعتباری و عارضی. چنانکه در شرح «فصوص الحکم» آمده است: «هر صورتی که در هر عالم است... از حقایق خودش منفک و جدا نیست، زیرا آن همان‌طور که در خارج موجود است، همین‌طور در عالم عقلی، مثالی و ذهنی هم موجود است» (قیصری، ۱۳۹۰، ۷۰). علاوه بر این، در قلمرو اندیشهٔ ابن عربی سرّ هر چیز، یا همان غیب و حقیقتِ آن، با صورت آن چیز آشکار می‌شود (همان، ۸۸۷). پس می‌توان گفت که صورت‌های محسوس همواره به معنایی والاتر اشارت دارند و از این رو علم به ظاهر شیء می‌تواند به‌عنوان مقدمه‌ای برای علم به معنا و باطن شیء به شمار آید.

از احکام دیگرِ ظهور این است که صورت هر شیء برای ظهور در این عالم نیازمند ماده است؛ از همین روست که به عالم محسوس یا شهادتْ عالم ماده نیز می‌گویند. برای فهم این امر، تعبیری در آرای عارفان وحدت وجودی یافت می‌شود از این قرار که صورت شیء در عالم محسوس را معادل «حال» آن می‌دانند. از سوی دیگر در «فتوحات» ابن عربی آمده است: «کیف یا چگونه پرسش از حال شیء است» (ابن عربی، ۱۳۸۱، ۳۶۷). با ابتنا بر این تعابیر و مضامین مشابه در آرای شارحان ابن عربی، حال یا صورت شیء را می‌توان

متناظر با وجه کیفی آن دانست و، در مقابل، محل یا ماده را معادل وجه کمّی آن در نظر گرفت. پس می‌توان گفت که هر شیء در عالم محسوسْ مرکب از دو وجه یا دو قطبِ کیفیت و کمیت است؛ در اینجا «کیفیت» به معنای حالت، صورت و چگونگیِ شیء است و «کمیت» به معنای چندی و مربوط به مقادیر و مادهٔ آن است.

مطابق آنچه از مجموع آرای عارفان مکتب ابن عربی مستفاد می‌شود، از میان وجوه عالم محسوس، حال یا کیفیت شیء بر محل یا کمیتِ آن تقدم شرافتی، وجودی و معرفتی دارد و، به تعبیر کامل‌تر، عینِ حقیقت یا ذات شیء است. آن‌طور که در ترجمهٔ «مصباح الانس» صدرالدین قونوی آمده است: «ماهیت یا ذات شیء، ملاکی برای ظهور احوالات شیء است؛ و از آن طرف حالِ شیء راجع به ذات بوده و میزان تعین ذاتش را بروز می‌دهد» (فناری، ۱۳۷۴، ۹۵). با ابتنا بر این قول می‌توان گفت که کیفیت و ماهیتِ شیء نسبتی طولی با یکدیگر دارند. بدین ترتیب، در سپهر عرفان ابن عربی، از میان دوگانه‌های «صورت و ماده» یا «کیفیت و کمیت» در عالم محسوس، صورت یا کیفیت وجهِ هویت‌ساز، عروجی و متعالیِ شیء به حساب می‌آیند و شیء را به چیزی که باید باشد بدل می‌کنند (رحمانی، ۱۳۹۶).

• مخلوقات انسانی

یکی از عوالم یا حضرات در مخروطِ وجودْ عالم «ملکوت» یا «مثال» است که گاهی به آن عالم «خیال مطلق» نیز گفته می‌شود. در شرح «فصوص الحکم» در مورد عالم مثال آمده است که صورت‌های موجود در آن شبیه به عالم جسمانی در محسوس و مقداری‌بودن و شبیه عالم مجرد عقلی در نورانی‌بودن هستند؛ بنابراین عالم مثال برزخ و حدّ فاصل این عوالم است (قیصری، ۱۳۹۰، ۷۳). در عالم خیال ماده وجود ندارد ولی مقادیر، اشکال و صور در آن ظهور و حضور دارند. طبق این تعریف، عالم برزخیِ خیالْ ماهیتی اتحادی- انفکاکی دارد و متعلقاتِ دو عالَم هم‌مرز را ممزوج می‌کند. در آنجا موجودات مجردِ عالمِ بالاترْ جسمانی‌تر و موجودات محسوسِ عالم جسمانی مُجردتر می‌شوند.[۹]

نکتهٔ دیگر آنکه عالم خیال منقسم به خیال مطلق و مقید می‌شود؛ زیرا هر انسان نیز قوه‌ای با عنوان خیال مقید یا متصل دارد که مثال و نمونه‌ای از عالم خیال مطلق است (همان، ۴۳۶). ملاهادی سبزواری در کتاب «اسرارالحکم» استدلال می‌کند که دلیل بر وجود این قوهٔ خیالْ محفوظ‌بودن صورت‌ها در علم انسان پس از غیبت آن‌هاست (سبزواری، ۱۳۶۱، ۲۲۶)؛ اما طبق آنچه از آرای عارفان مکتب ابن عربی برداشت می‌شود، خیال عملکرد دیگری نیز دارد: خلاقیت‌های انسان در عالم خیال شکل می‌گیرد. در نظر ابن عربی، انسان می‌تواند خالق و موجد صورت‌ها باشد، چراکه او بر صورت خدا آفریده شده و صورتگر و مصور است (ابن عربی، ۱۳۸۱، ۳۱۲)، با این توضیح که قوهٔ صورت‌پردازیِ او همان خیال متصل است.

لفظ «متصل» از آن رو برای قوهٔ خیال انسانی به کار می‌رود که این قوه توانایی اتصال به عالم مثال مطلق را دارد و به‌واسطهٔ این اتصال است که انسان می‌تواند چیزهایی را که در عالم حس و ماده وجود ندارند، خلق کند. پس خیال انسانیْ قدرتِ خلق از عدم را ندارد و این تفاوت بین شأن الهی و انسانی خلاقیت است. خیال منفصل خودبنیاد و دارای شأنی الهی است، همهٔ صورِ قابل‌تصور در آن موجودند و متشکل از صور عالم طبیعتَ و فراطبیعت است، اما خیال متصل خیالی انسانی است. انسان صور موجوداتِ ایجادشده به‌وسیلهٔ قدرت خلاقهٔ الهی را تصور می‌کند (داده‌های ابتدایی آن به پدیدارهای عالم تکوین محدود است)، آن‌ها را واسازی و بازسازی می‌نماید و از این طریق قادر به خلق ترکیبات نامحدودی از مخلوقات می‌شود. از این رو خیال متصل به خیال منفصل وابسته است و عملِ خیال‌کردنِ انسان نوعی مداخله در خیال منفصل است.

توضیح بیشتر آنکه ادراک انسان از عالم خارج، در ابتدا، دایر بر عملکرد حواس انسان و دریافت مستقیم از عالم بیرون است. پس از آن، صور جزئی، که از طریق تماس حواس با عالم خارج ایجاد شده‌اند، در قوهٔ خیال انسان ضبط، نگهداری و طبقه‌بندی می‌شوند و رابطهٔ بین معقول و محسوس بین آن‌ها برقرار می‌شود. این امر به معنای جابه‌جاکردن مفاهیم و نسبت‌دادنِ معانی به محسوسات است. پس خیال قوه‌ای است که جابه‌جایی حدود را ایجاد می‌کند، یعنی میان مشبه و مشبهٌ‌به این‌همانی برقرار می‌کند. در اینجا باید توجه داشت که اگرچه تصور اولیهٔ هر امری نزد انسان حقیقی است، اما هر تصدیق انسانی لزوماً از حقیقت منتج نمی‌شود یا، به بیان دیگر، منطبق بر تصدیقات حقیقی نیست؛ چراکه در اینجا رابطهٔ موضوعات و محمولات وضعی، فرضی و اعتباری است. از این رو، گاهی مصداقی که مخلوق خیال انسان است جز در ظرف «توهم» مصداقِ مفهوم مورد نظر نیست.[۱۰]

بنابراین شأنیت مخلوقات و تصدیقات انسانی با مناسبات و قواعد حقیقیِ هستی تفاوت دارد و باید هر کدام را در حیطهٔ خود و در حد قوت خود فرض کرد تا جایگاهشان با هم خلط نشود. تفاوت اساسی بین این دو همچنین

تمایز بین شأن الهی و انسانیِ خلاقیت را آشکار می‌کند؛ مخلوقات انسانی اگرچه منشأ هستی‌شناختی دارند، اما مقام آن‌ها مقام جعل و اعتبار است؛ آن‌ها مولود احساسات درونی انسان و متناسب با قوای فعالهٔ وی هستند، و لذا از حیث ثبات، ارزش و بقا تابع آن‌ها هستند؛ پس صِرفِ اعتباری‌بودن به معنای مطلقاً کاذب‌بودن یا بی‌ارزش‌بودن نیست، بلکه ابتنای آن‌ها بر حقیقت به نحوهٔ عملکرد قوهٔ خیال انسان وابسته است. به‌طور کلی باید توجه داشت که مخلوقات انسانی در زمرهٔ اعتباریاتی هستند که به‌واسطهٔ انتخاب‌گری انسان ممکن است به حقایق ارتباط پیدا کنند.

دستاوردها

• هستی‌شناسی معماری (عالَم معماری)

در تعریفی اولیه، معماری به‌مثابهٔ «پدیده‌ای» است که محصول فعل آفرینندگی انسان است و در عالم محسوس متولد می‌شود؛ اما اگر مطابق با اندیشهٔ ابن عربی هر پدیده‌ای، اعم از طبیعی (مخلوق الهی) یا مصنوع (مخلوق انسانی)، هستی خود را از یگانه مبدأ وجود دریافت می‌کند و در نظام مخروطی عالم واجد مراتب و ساحات مختلف است، پس یک اثر معماری نیز نمی‌تواند از این قاعده مستثنا باشد. پس در وهلهٔ اول معماری می‌تواند موجودی زنده باشد، چون در دایرهٔ هستی حضور دارد. در وهلهٔ دوم، با ابتنا بر رویکرد هستی‌شناختیِ جاری در عالم و پدیده‌های آن، نمی‌توان از عالم معماری سخن راند، بلکه با «حقیقت لایه‌لایهٔ معماری» مواجهیم، مشتمل بر لایه‌ای پوسته‌مانند که صورت محسوس و ظاهری آن است، تا هسته‌ای که ماهیت و معنی باطنی آن است، به‌گونه‌ای که این ماهیت میزان زندگی اثر را تعیین می‌کند و به‌نوعی علت وجودش به شمار می‌رود. پس میزان زندگی آثار معماری نسبی است.

پس از بیان این مقدمات، ذکر نکاتی چند در مورد «مراتب معماری» لازم به نظر می‌رسد:

- اول آنکه اثر معماری ناگزیر واجد یک ساحت محسوس یا ظاهری و ساحتی باطنی است. در این میان، باطن و ذات معماری می‌تواند برابر با صورت مجرد آن در عالم ماهیات باشد که بدون شکل و ماده است و مبدأ وجودی معماری به شمار می‌آید. این ماهیت مجرد را می‌توان «جان معماری» دانست که رتبتاً به مغز و جان عالم نزدیک‌تر است. در واقع، زندگی یک اثر معماری از مرتبهٔ جان آن به مراتب دیگر، از جمله به صورت محسوسش، جاری می‌شود. از طرف دیگر، صورت محسوس معماری برابر با ظهور اثر در کالبد مادی و با شکل و اندازه‌ای مشخص است؛ این را می‌توان «جسم معماری» به شمار آورد.
- دوم آنکه مراتب معماری به یکدیگر وابستگی و ربط وجودی دارند. بر این اساس، جسم معماری برای وجود خود به مراتب بالاتر وابسته است، و در عین حال جان معماری برای ظهورش به مراتب پایین‌تر نیاز دارد. این ساحت‌های مختلف وجودی به‌مثابهٔ حلقه‌های زنجیر از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند و حضوری توأم در اثر معماری دارند.
- سوم آنکه، براساس دیگر قاعدهٔ جاری در نظام هستی و کلیهٔ پدیده‌های آن، ظاهر و باطن اثر معماری هر کدام تجلی و انعکاس یکدیگرند و با هم سنخیت وجودی دارند. در واقع، معنا و ماهیت معماری بر چگونگی صورت محسوس آن تأثیر می‌گذارد. بر این اساس، هر ماهیتی در قالب صورت محسوسِ متناسب با خود تحقق مادی پیدا می‌کند. با این وصف می‌توان گفت که بین مراتب مختلف یک اثر معماریْ تناسب و همتایی برقرار است. جسم معماری عین جان آن است و جان آن عین جسمش.
- چهارم آنکه باید توجه داشت، همانند جمیع پدیده‌های هستی، معماری نیز در مرتبهٔ محسوس یا ظهور مصداقیِ خود مرکب از دو وجه «کیفیت یا صورت» و «کمیت یا ماده» است. البته از میان این دو وجهِ محسوس کیفیت عالی‌تر و لطیف‌تر است و با مراتب بالاترِ اثر معماری پیوندی طولی دارد. کیفیتِ اثر معماری خاصیتی ذاتی و بنیادی برای آن به شمار می‌رود و از این رو بسیار واجد اهمیت است؛ چراکه کیفیت «واسطهٔ» دمیده‌شدنِ جان به جسم معماری است.
- و پنجم آنکه ساحت ماهوی و باطنی معماری، در مقایسه با ساحت ظاهری آن، تقدم رتبی و وجودی دارد، ولی چون این ذات به‌واسطهٔ جسم آن ظهور پیدا می‌کند، وجه محسوس معماری نسبت به مراتب دیگرش تقدم شناختی دارد؛ یعنی شناخت مرتبهٔ محسوس معماری بر شناخت وجوه باطنی یا معنایی آن مقدم است، گرچه باید صرفاً به‌مثابهٔ نقطهٔ آغازی برای خوانش اثر معماری لحاظ شود. از این رو، جست‌وجو در صورت اثر معماری به نیت آشکارگی مراتب و معانی آن را می‌توان معادلِ کنار زدن حجاب‌ها و بازگشت به حقیقت لطیف اثر تعبیر کرد.

• معماری از منظر عرفانی

همواره غرض از خلقْ اشتیاق به اظهار است، اظهارِ آن چیزی که در لایه‌های وجودی انسانِ خالق ته‌نشین شده و به عبارتی به‌نحو ضمنی و درونی مورد قبولش است. بدین ترتیب، معماری نیز به‌مثابهٔ مخلوق انسان

از باور درونی و نحوهٔ نگرش وی به جهان هستی متأثر است و، متناسب با دریچه‌ای که عالم از آن فهم می‌شود، واجد صفات و حالات وجودی مختلفی می‌شود. پس سخن‌گفتن از چیستی مخلوق با رجوع به نظام هستی‌شناختیِ خالق آن میسر می‌شود. با این وصف، چنین به نظر می‌رسد که حضور مصداقیِ معانیِ مطمح نظر عرفان اسلامی در هنر و معماری برآمده از این نگرش آشکار باشد. البته نمی‌توان گفت که نسبت معماری با این بنیادهای نظری نسبتی مستقیم بوده است، بلکه تنها می‌توان استنباط کرد که فعل معماری در بستر سنت اسلامی و شرایط مختلف جاری در آن جامعه چگونه فهم می‌شده است.

در این خصوص می‌توان گفت از آنجا که انسان پرورش‌یافته با هستی‌شناسی اسلامی، با بینش طولیِ خود، عالم را ذومراتب می‌بیند، و در نگاه وی هر صورت دارای معنایی است که به عوالم بالا ارتباط پیدا می‌کند، پس معماری را نیز می‌توان به‌صورت زنجیره‌ای طولی دید که آغازش در عالم ماهیات تعین می‌یابد و سپس در عالم محسوس تجسم عینی پیدا می‌کند. در این حالت هر صورت محسوس در معماری با معنا یا ماهیت خودش رابطه‌ای طولی و نسبتی وجودی می‌یابد.

در پرتو این نگرش، حقیقت کلی اثر معماری بنا به لایه‌های سلسله‌مراتبی خود می‌تواند بسط پیدا کند و نهایتاً به مرکز هستی اتصال یابد. بر این اساس، معماری در دایرهٔ هستی حضور دارد، پس می‌تواند زنده باشد و همانند همهٔ پدیده‌های دیگر لاجرم با مرکز آن، یعنی وجود مطلق، نسبتی ذاتی پیدا کند، نسبتی که میزان زندگی پدیدهٔ معماری را تعیین می‌کند و این میزان از زندگی در تمام مراتب و لایه‌های آن جاری است. پس هر «مکان» می‌تواند، به‌اندازهٔ ظرفیت ذاتی خود، پنجره‌ای رو به حقیقت بگشاید و نور زندگی را از آن جا بگیرد. در بررسی ریشه‌شناختیِ واژهٔ «مکان» شاهدیم که این واژه بر وزن «مَفعَل» از ریشهٔ «کون» و به معنای جای هستی یا زندگی است. با این وصف می‌توانیم بگوییم که هر اثر معماری یک مکان است، چون محل ظهور زندگی و جایی برای زندگی است.

بنابراین، در این دستگاه فکری، صورت‌های معماری نیز می‌توانند در ارتباط و تعامل با مبدأ هستی تفسیر شوند و جنبه‌ای وجودی پیدا کنند. در این شرایط فضیلتِ معماری، همانند تمام پدیده‌های هستی، در بهره‌بردنِ کامل از وجود، اتّصاف به درجهٔ بالایی از زندگی و تجلی حقیقت است. به بیان دیگر، هرچه «جان» معماری فزون‌تر باشد مطلوب‌تر است. با این اوصاف چنین به نظر می‌رسد که معماران مسلمان، در تطابق با معارف هستی‌شناختیِ مد نظر خود، تلاش می‌کنند که از مجرای خلق اثریِ زنده و کمال‌یافته نقش‌پردازِ حقیقت شوند، و معانی وجودی و تکوینی را از طریقِ عمل خلاقه و در قالب «صورِ» مناسب و مطلوب بیان کنند. به همین دلیل، طبق قاعدهٔ سنخیت بین صور و معانی، می‌توان گفت که «سنت معماری اسلامی» آکنده از قواعدی عینی و الگوهایی ثابت (اعم از کیفی و کمی) است که در عالم ماده مجلایی برای ظهور وجودند و به‌مثابهٔ ریسمان‌هایی برای اتصال به عالم معنا عمل می‌کنند. این صور در حکم کلیدهایی هستند که باید حقیقت مطلقِ ماورای عالم صورت را طبق قانونی وجودی ظاهر کنند.

در این حالت، حقیقت معماریِ مطلوب را می‌توان «درختی وارونه» تلقی کرد که ریشه‌اش در مراتب بالاترِ عالم هستی، از جمله در عالم ماهیات، قرار دارد و نهایتاً به مبدأ هستی متصل می‌شود. تنهٔ این درخت از عوالم میانی و واسط عبور می‌کند و در انتها، در عالم محسوس، شاخ و برگ از آن می‌روید و ثمر می‌دهد. روشن است که این برگ‌ها از ریشه و تنهٔ درخت تغذیه می‌کنند. ریشه منبع طراوت، حیات و به‌تعبیری علت وجودیِ ثمرات و برگ‌های این درخت به شمار می‌آید که این زندگی و طراوت از مجرای تنهٔ درخت عاید برگ‌هایش می‌شود.

ریشه ثبات و دوام زیادی دارد، اما در مرتبهٔ شاخه‌ها و برگ‌ها کثرت و تغیر بیشتری راه می‌یابد؛ زیرا تحت شرایط مختلفِ زمینه‌ای برگ‌هایی جدید از شاخه‌های مختلف درخت جوانه می‌زنند و می‌رویند. درخت معماریِ مطلوب، به‌موجب قدم‌گذاشتن انسان در مسیر آفرینشِ معماریِ زنده و استفاده از «زبانِ» خلقتِ مبتنی بر حقیقت، زایندگی و رویش مداوم دارد، رویشی که از «صدر به ذیل» در جریان است.

بحث نظری (انحای اندیشه در باب معماری)

از مجموع مباحثی که مطرح شد می‌توان نتیجه گرفت که نحوهٔ نگرش به عالم در حیطهٔ عرفان با منظر دکارتی انسان امروزی بسیار متفاوت است. عرفا عالم را از طریق دوقطبیت دکارتیِ ذهن و عین نمی‌بینند، بلکه فهمی از عالم و پدیده‌هایِ آن ارائه می‌کنند که در آن حضور حقیقت مطلق در لایه‌های پیدا و پنهانْ نقش اصلی را ایفا می‌کند. این نوع نگاه را می‌توان با «رویکرد» کلی، و در واقع با عینکی که اغلبِ نظریه‌پردازان دوران جدید از طریقش به حوزهٔ معماریِ و زیبایی‌شناسی آن نگریسته‌اند، مقایسه کرد.

در این بین آنچه از سیری در آرای اکثر اندیشمندان امروزی استنباط می‌شود این است که در روند نظریه‌پردازی ایشان رویکرد معرفت‌شناختی بر نگاه هستی‌شناختی به عالم و پدیده‌های آن، از جمله پدیدهٔ معماری، غالب است.[11] به‌طور کلی می‌توان گفت که، در پی عارضهٔ انسان‌محوری و به وجود آمدن «طرح ذهنیت»[12] در دوران جدید، تکیه‌گاه بشر از خارج به درون خودش انتقال یافته و همین امر سبب شده است نگاهی ابزارمدارانه به پدیده‌ها از جمله معماری داشته باشد. در نتیجه اغلب محققان در مواجهه با آثار معماری معنای آن‌ها را نه از حیث ماهیت یا ویژگی‌های ذاتی‌شان، بلکه از حیث روان‌شناختی و تجزیه و تحلیل تأثیرات آن‌ها بر ذهن انسان مورد تدقیق و تعمق قرار می‌دهند. در واقع ایشان معماری را نه موجودی مستقل بلکه امری متعلّق به معرفت انسان می‌بینند.

به‌علاوه، حتی اگر محققانی با رویکردی هستی‌شناختی سعی در تبیین حقیقت معماری داشته‌اند، عمدتاً بر مبنای روشی تاریخ‌گرایانه یا کمیت‌گرایانه عمل کرده‌اند، لذا از چهارچوب مرتبهٔ محسوس یا جسم معماری فراتر نرفته و از لایه‌های معنایی آن دست کشیده‌اند، چیزی که نشان‌دهندهٔ غفلت از کلیت فهم نزد ایشان است. نتیجه آنکه امروزه در اغلب موارد معنای ساختار سلسله‌مراتبی عالم به‌سببِ تسطیح آن از دست رفته است، چندان که پدیدارهای مادی به‌نظر تنها حقایق موجود جلوه می‌کنند.

آن محققانی هم که با رویکرد معرفت‌شناختی به دنبال پژوهش و تبیین معانی معماری و تأثیرات آن بوده‌اند، معرفت را به کارکرد عقل جزئی (مرتبهٔ اول عقل) تقلیل داده‌اند و به‌نوعی آگاهی عقل استدلالی را از آگاهی شهودی منفک کرده‌اند؛ به‌طوری که می‌توان گفت، به دنبال سیطرهٔ این تفکر علمی و به‌حاشیه‌راندن خرد شهودی، میان امر عینی و امر ذهنی مرزبندی‌ای به وجود آمده است و دیگر حقیقت عین با آنچه معرفت شهودی بی‌واسطه و مشترکاً در اختیار ما انسان‌ها می‌نهد متناظر نیست. در واقع، در اکثر موارد، معانی برداشت‌شده «نسبی» انگاشته و صرفاً به عقل دانی[13] انسان حواله شده‌اند. در نتیجه، در غالب نظریه‌های دوران جدید از تأثیرات مشترک و منافع عمیق باطنی و معنوی معماری غفلت شده است؛ زیرا، تکیهٔ محض بر «اصالت روش» و «اصالت منطق»، عقلی گرفتار در حصارهای خویش و منقطع از غیب بی‌کران جهان و گسسته از حقایق عینی پدید آورده است (حکمت، ۱۳۹۳، ۹۵).

با این اوصاف می‌توان گفت که در نگاه غالبِ نظریه‌پردازان متجدد و به‌طور کلی اندیشهٔ انسان مدرن تمامی ابعاد و شئون عالم، چه در مورد مراتب وجودی معماری (در نگاه هستی‌شناختی) و چه در مورد امکانات ادراکی انسان (در رویکرد معرفت‌شناختی)، به بیرونی‌ترین و دانی‌ترین مرتبهٔ آن تنزل و فروکاست داده شده است. چنانکه از فریتیهوف شوان منقول است، علم متجدد راجع به فاعلش عقلی‌مسلک است و راجع به مفعولش مادی‌مسلک (عکاش،۱۳۹۴، ۴۲).

بنابراین اگر ما بخواهیم نگاهی جامع و کل‌نگر داشته باشیم، نباید تمام واقعیت معماری را با تکیه بر عقل استدلالی و در قلمرو پیرامونی خود، یعنی عالم ماده، و تنها بر طبقِ خصائل و ویژگی‌های منحصر به آن تفسیر کنیم؛ بلکه باید، با ابتنا بر نظام ذومراتب عالم و پدیدهٔ معماری، از شناخت صورت‌ها آغاز کرد و به‌تدریج به فهم معانی نائل آمد. در این سیر، قرب به حقیقت تدریجی است و همین امر است که سببِ هضم و فهم کامل می‌شود. قاعدهٔ تدریج رویکرد معرفت‌شناختی به عالم، از جمله به معماری، را نیز دخیل می‌کند، زیرا شکل‌های مختلف تفکر در مسیر دستیابی به شناخت و فهم حقیقی باید مکمل یکدیگر واقع شوند. بر این اساس، حتی فهم عرفانی یا نگاه شهودی نیز به‌تنهایی کارساز نیست، بلکه اَشکال مختلف شناخت، اعم از تجربهٔ حسی، عقل استدلالی و خرد شهودی، باید ذهن آدمی را پله به پله از نردبان فهم بالا برند.

حال می‌توان گفت، از منظر عرفانی، معرفت حقیقی دلالت بر «واحد» و ریشه در یگانگی دارد. معرفت امری یگانه و یکپارچه است، به یگانه تعلق می‌یابد و در یگانه محقق می‌شود، همه چیز را درون خود جمع و هضم می‌کند و به همه چیز معنا و جهت می‌دهد، به‌گونه‌ای که این حرکت را می‌توان به‌مثابهٔ نوعی «سلوک» تعبیر کرد (حکمت، ۱۳۹۳، ۸۱). چنین امری شیوهٔ درک صحیح، همه‌جانبه و شناخت حقیقت آثار معماری به‌منظور نقد و نظریه‌پردازی در باب آن‌ها را پیش روی ما می‌نهد. با این وصف می‌توان گفت که هم نظریه‌پردازی و هم نقد آثار معماری، که راهی برای شناخت و درک حقیقی آن‌هاست، باید در تمام مراتب وجودی و ساحات پدیدهٔ معماری و با تکیه بر تمام مراتب معرفتی انسان، از آگاهی تجربی تا معرفت عقلی و شهودی، تحقق پذیرد.

به‌منظور تنویر مطالب فوق، خالی از فایده نیست که به آرای مطرح‌شده از سوی یکی از محققان معماری اسلامی (منقول در بخش ابتدایی این پژوهش) بازگردیم. البته لازم به ذکر است که نیت ما زیر سؤال بردن کلیهٔ

دیدگاه‌ها یا تلاش‌های این محقق نیست، بلکه گمان می‌کنیم که اکنون می‌توانیم سخنان وی را، صرفاً از لحاظ جنس و نوع نگرش، با جغرافیای تعریف‌شده از معماری و مراتب آن اندکی مقایسه نماییم.

چنانکه ذکر شد، الگ گرابار ارتباط بین صور معماری و عقاید اسلامی را منوط به شواهد تاریخی می‌داند و در برخی موارد آن را نه امری ذاتی، بلکه عارضی می‌شمارد؛ ضمن آنکه او بر ساز و کار ادراک بصریِ صورت‌های هنری تأکیدی ویژه دارد. با این وصف، هدف وی نظریه‌پردازی هنری با تکیه بر مستندات تاریخی است؛ اما با نگاهی ریزبینانه‌تر در مورد منطق فکری گرابار، دربارهٔ نسبت بین صور و معانی معماری به‌ویژه در نظریهٔ «واسطگی زینت»، باید خاطر نشان کرد که این محقق، با چنین نظریه‌ای، میان صورت و معنای پدیده از جمله اثر معماری وقفه و فاصله‌ای می‌اندازد؛ چراکه گرابار در نظریهٔ خود ایدهٔ معنای ذاتی را زیر سؤال می‌برد و رویکرد رمزپردازی را به‌نفع رویکردی روان‌کاوانه، که در سرشت ادراک بصری مستقر است، رد می‌کند. نتیجه آنکه او معانی برداشت‌شده از اثر معماری را نسبی می‌انگارد و آن را صرفاً به ادراک شخص مخاطب احاله می‌کند؛ در واقع این محقق اعتقادی راسخ به «ذهنیت گرایی» دارد.

این در حالی است که بنا بر پایگاه فکریِ این مقاله جدایی و دوگانگی میان صورت و معنای شیء دوالیسمی اعتباری است؛ زیرا ساحت‌های مختلفِ وجودیِ اثر معماری از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند و در آن حضوری توأم دارند. از دیگر سو، حضور توأمانِ صورت و معنا در اثر معماری سبب می‌شود که صورت‌ها (به‌واسطهٔ آگاهی حضوری و مشترک انسانی) تأثیرات معنایی ثابتی برای انسانِ مواجه با خود داشته باشند. در واقع رمزگونه‌بودن یکَ صورت، که از رنگ حقیقت آن نشئت می‌گیرد، قابل تفسیر به رأی نیست، به‌نحوی که هر مخاطبی برداشت شخصی خود را از آن داشته باشد؛ چراکه این صورْ استعدادی وجودی و اصالتی ذاتی دارند و، به‌سبب شدّت حقیقت در خود، زبان مشترکی پیدا می‌کنند که گسترهٔ اعتبار و تأثیرگذاری‌اش به شرایط محدود نمی‌شود؛ بنابراین نمی‌توان معانی برداشت‌شده از آن‌ها را نسبی دید و آن‌ها را تنها به پیش‌زمینهٔ ذهنی مخاطبان ارجاع داد. این همان شمّه‌ای است که مرزهای تاریخ، جغرافیا، رنگ، قوم و زبان را در خود هضم کرده و لامحاله تأثیراتی ورای زمان و مکان دارد، چراکه از ازلیت و ابدیت سخن می‌گوید. در عین حال این همان چیزی است که اندیشمندانی مانند گرابار در مطالعهٔ هنر اسلامی از آن ایراد می‌گیرند و از نسبت‌دادن معانی ثابت و کلی به صورت‌های معماری اسلامی احتراز می‌کنند.

نتیجه‌گیری

اهتمام مقالهٔ حاضر بر آن بود که به هستی‌شناسی پدیده‌ها در نگرش عرفانی ابن عربی نگاهی کوتاه داشته باشد و، با ابتنا بر آن، باب جدیدی از فهم را، در حد بضاعت خویش، نسبت به مسئلهٔ صورت و معنا در آثار معماری بگشاید، و جرقه‌هایی ابتدایی از اهمیت تأمل در این حوزه را در اذهان محققان و معماران امروز سبب شود.

چنانکه بررسی شد، در دستگاه عرفانی ابن عربی، همهٔ امور در منظومهٔ ذومراتب عالم تأویل می‌شوند و حقیقت هر چیز نه فقط در قلمرو عالم محسوس و محیط پیرامون انسان بلکه با وجه عالی و علت غایی آن تفسیر و شناخته می‌شود. در واقع، با نگاهی کلی‌تر، ابن عربی می‌خواهد افقی دیگر را در ورای جریان حیات آدمی، فهم و معرفت وی بگشاید. از نظر وی، اگر انسان می‌خواهد حرکت معرفتی‌اش حرکتی وجودی نیز باشد و به شناخت جایگاه و مکانت او در هستی مودّی شود، اگر می‌خواهد اشیا را نه صرفاً به‌مثابهٔ ابژه و متعلق شناسایی، بلکه به‌عنوان بخشی از عالم وجود بشناسد و معنای حقیقی آن‌ها را دریابد، علم ظاهری نمی‌تواند این اهداف را برآورده کند. اگر کسی می‌خواهد فراتر رود، عزم این حرکت استعلاییْ مستلزم تلاش برای پیداکردن علمَی از نوع دیگر است، علمی کَه از ذات برخیزد و به ذات اشیا نفوذ کند.

با این اوصاف، با ابتنا بر اندیشهٔ عرفانی ابن عربی، در مقام کشف حقیقت و معنای معماری نیز باید برای استقرار این جهان‌بینی در خویش و در واقع برای نیل به معرفتی جامع و حقیقی تلاش کرد. این امر از چنان اهمیتی برخوردار است که اگر مورد توجه و تأمل عمیق قرار گیرد، بی‌گمان افق جدیدی در باب معماری پیش روی ما گشوده می‌شود.

بر طبق نگرش سلسله‌مراتبی و مرکزگرای ابن عربی به عالم و پدیدارهای آن، حقیقت کلیِ اثر معماری نیز می‌تواند بناً به لایه‌های سلسله‌مراتبیِ خود بسط پیدا کند و نهایتاً به مرکز هستی اتصال یابد. بر این اساس، چون معماری در دایرهٔ هستی حضور دارد، زنده است و همانند همهٔ پدیده‌های دیگر با مرکز آن یعنی وجود مطلق نسبتی ذاتی دارد، نسبتی که تعیین‌کنندهٔ میزان زندگی پدیدهٔ معماری است و این میزان از زندگی در تمام مراتب و لایه‌های آن جاری است. به بیان دیگر، هر

مکان به‌اندازهٔ ظرفیت ذاتیِ خود پنجره‌ای رو به حقیقت می‌گشاید و نور زندگی را از آنجا می‌گیرد. البته، در این تعریف، مکان قرابتی معنایی با ذات و ماهیت جمیع پدیده‌ها پیدا می‌کند. در واقع هر پدیده‌ای در عالم هستیْ نوعی مکان است، زیرا به‌مثابهٔ ظرفی است که مظروف آن وجود یا زندگی است. هر پدیده ظهوری است که حضور را آشکار می‌کند، پس مکان است. نکتهٔ دیگر آنکه اثر معماری به‌اندازه‌ای که وجود یا زندگی دارد مکان است. به عبارت دیگر، مکان‌شدنِ اثر معماری درجات تحقق دارد و به‌اندازهٔ زندگی ذاتی آنَ بستگی پیدا می‌کند.

بدین ترتیب، به تبعیت از قانون جاری در نظام هستی و اصل حاکم بر جمیع پدیده‌های عالم اعم از طبیعی و مصنوعی، می‌توان گفت که مکانْ موجودی «زنده»، «ذومراتب» و «طولی» است. با لحاظ این امر، همهٔ مضامین و واژگان مرتبط با مکان ذومراتب می‌شوند و، با رجوع به نظام طولی هستی، عمق و بساطتِ معنایی پیدا می‌کنند. پس حقیقتِ «مکان» لایه‌لایه است؛ این لایه‌ها مراتب متفاوتی از واقعیت کلی معماری هستند که با قرارگرفتن در «طولِ» یکدیگر موجودیت یا کلیت یک مکان را تشکیل می‌دهند. با این وصف، رابطهٔ میان «صورت و معنای معماری» رابطه‌ای حقیقی، «وجودی» و بر مبنای اصل «تجلی» است.

در این افق معرفتی، نور زندگی و ارزش وجودی آثار معماری (از منظر هستی‌شناختی) بسیار مهم جلوه می‌کند: مکان می‌تواند زنده، هدفمند، متعالی و رو به‌سوی حقیقت داشته باشد، یا چندان بهره‌ای از نور زندگی نداشته و در واقع از جریان ساری هستی و نور حقیقت دور مانده باشد. میزان زندگی و ارزش وجودیِ یک مکان به انتخابِ انسانِ آفریننده‌اش بستگی دارد؛ چراکه چگونگی جسم معماری در میزان زندگی آن تأثیرگذار است. مطابق قاعدهٔ سنخیت میان صورت و معنا، صورت محسوس یک اثر معماری باید از شرایط خاصی برخوردار باشد تا لایق بهره‌گیری از نور زندگی و حقیقت وجود باشد؛ همچون آیینه‌ای که باید صیقل خورده و جلا داشته باشد تا حقیقت تصویر را نشان دهد. نکتهٔ دیگر آنکه، به تبعیت از مراتب مختلف مکان و ذومراتبی انسانِ مخاطبش، «منافع» مکان نیز امریِ ذومراتب است. در واقع عملکرد و منفعت معماری صرفاً عملکرد فیزیکیِ آن در ارتباط با انسان نیست، بلکه علاوه بر منافعِ پیدا (جسمانی) معماری عملکردهای پنهانی نیز دارد که به دایرهٔ ادراکات انسانی راه می‌یابند. بر این اساس، صورت‌های معماری به‌مثابهٔ رموزی هستند که قادرند حقایق نامشهود و معانی بالاتری را بیان کنند که ورای مرزهای مادیت قرار دارند. به بیان دیگر، این صورت‌ها لایه‌های برهم‌نهادهٔ معانی را آشکار می‌کنند و از این طریق می‌توانند با مراتب مختلف و کلیت وجود انسانی رابطه برقرار کنند و سخن بگویند، به‌طوری که می‌توان ادعا کرد درک عمیق و حقیقی معنای معماریْ امری درونی و از جنس ادراک شهودی است که نتیجهٔ آن اشراف به مراتب وجودی یک مکان است.

با این توضیحات، معماری می‌تواند با حصول شرایطی به حد استعلایی وجود خویش نزدیک شود و، به‌واسطهٔ پیوستن به جریان ساری زندگی، تجلی‌گر وجود حقیقت برای مخاطبینش باشد. انسانی که مخاطب چنین مکانی قرار می‌گیرد، به دنبال ادراک شهودی و دریافت حضوری آن (و البته به‌قدر استعداد خویش)، متوجه مراتب وجودی و باطنی اثر معماری می‌شود. در این حال، کشف واقعیِ چنین مکانی به معنای کنارزدن حجاب‌ها و معرفتِ به لطیفهٔ نهانی و وجه متعالی مکان است. معنا و «مُدرَک» حقیقی در اینجا حقیقت و «ذات» معماری و در پی آن «مرکز حقیقی هستی» است. با این اوصاف می‌توان گفت که تأثیرگذاری عمیقی که به‌واسطهٔ حضور در فضاهای معماری اسلامی رخ می‌دهد نیز، در وهلهٔ اول، به دلیل مناسبت ماهیت وجودی آن‌ها با مرکز هستی یا ذات زندهٔ این مکان‌هاست؛ این میزانِ هستی از مجرای کیفیات یا احوالات مکان‌ها به مخاطبین القا و از سوی آن‌ها دریافت می‌شود. به عبارت دیگر، حال وجدآور و بهجت‌افزای انسان‌ها در مواجهه با فضاهای معماری اسلامی از «حال خوبِ» مکان یا کیفیات چندسطحی و بالاروندهٔ آن ناشی می‌شود، کیفیاتی که به‌مثابهٔ رشته‌های اتصالی به ذات زندهٔ مکان و مبادی وجودی نظام عالم عمل می‌کنند. به همین دلیل این مکان‌ها تنها به‌عنوان پدیداری محسوس یا بیرونی درک نمی‌شوند، بلکه رمز و نماد حقیقت می‌شوند و در افادهٔ منافع نیز کمالیت دارند. عشق به صورت‌های تجلی‌یافته در این مکان‌ها نه به معنای دل‌بستن به ظواهر محسوس آن، بلکه به معنای اشتیاق درونی به فهم حضوری این صور و معرفت به معانی آن‌هاست. از این رو می‌توان گفت که معنای حقیقی در بند هیچ زمان، مکان، فرهنگ یا تاریخی نیست. چنین تفسیری از معنای معماری بسیار متفاوت از غالب آن چیزی است که در دنیای امروز از آن تعبیر به معنی می‌شود.

در نهایت باید خاطر نشان ساخت که این مقاله صرفاً آغازگر راهی است که در اینجا به‌جز چند قدم کوتاه از آن طی نشده است، راهی که در صورت جامعِ خویش

حقیقتِ معماری یا آفرینش مکان حقیقی را بر ما آشکار می‌سازد. باید توجه داشت که هدف غایی ایجاد تلنگری است برای صحیح دیدن، اندیشیدن و صحیح آفریدن و در نهایت نزدیک‌کردن معماری به اوج وجودی خویش، تا آنجا که جانِ جان معماری در «قالب» آن به ظهور درآید، ظهوریَ که به معنای حلول حقیقت هستی در کالبد مکان است.

قدردانی
با سپاس از استاد گران‌قدرم جناب آقای دکتر هادی ندیمی که رهنمودهای ارزشمند ایشان روشنگر ذهن تاریک من در این سال‌های اخیر بوده است.

اعلام عدم تعارض منافع
نویسنده اعلام می‌دارد که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای وی وجود نداشته است.

پی‌نوشت
۱. Titus Burckhardt
۲. Oleg Grabar
۳. The Mediation of Ornament
۴. در اینجا لازم می‌نماید به تفاوت ظریفی که میان این تعبیر از نسبیت اندیشه و نسبیت فلسفیِ رایج در تفکر مدرن وجود دارد اشاره کنیم؛ نسبی دیدنِ واقعیت به معنایَ انکار وجوه ثابت و مطلق در عالم است، اما نسبیت در اینجا به معنای پذیرش امر مطلق و نامحدودی است که اندیشهٔ ما به‌سبب محدودیت خود در نسبت و فاصله‌ای از آن قرار دارد.
۵. «ابوبکر محمد بن علی بن محمد بن احمد بن عبدا... بن حاتم طائی» که به محی‌الدین ابن عربی شناخته می‌شود در هفدهم رمضان سال ۵۶۰ ه. ق.، برابر با ۱۱۶۵ م.، در شهر مرسیه از بلاد اندلس، در خانواده‌ای صاحب مکنت و علم و تقوا متولد شد. از القاب او «شیخ الاکبر» است که اتصاف این لقب به ابن عربی خود گویای مقام و مرتبت وی است (قیصری،۱۳۹۰، چهل و سه-چهل و چهار). از جملهٔ عارفان و شاعران متأثر از اندیشهٔ ابن عربی، که اغلب ایشان ایرانی بوده‌اند، می‌توان به صدرالدین قونوی، داوود قیصری، سید حیدر آملی، عزیزالدین نسفی، شاه نعمت ا... ولی کرمانی و، با اندکی تسامح، شیخ محمود شبستری و شمس‌الدین محمد لاهیجی، اشاره کرد.
۶. رفع ابهام از انتخاب آرای ابن عربی به‌مثابهٔ پایگاه فکری نگارنده با بیان دو نکته میسر است؛ نکتهٔ اول شرح بی‌نظیر ابن عربی بر عقاید متصوفه، شیوهٔ روایت منظومه‌وار وی از عرفان نظری، و تبیین سلسله‌مراتبیِ وی از عالم هستی است؛ اما نکتهٔ دوم نفوذ و تأثیرگذاری این عالم و عارف گران‌قدر در میان غالب اندیشمندان و عارفان اسلامی است؛ به‌طوری که می‌توان گفت مکتب ابن عربی بر اکثر متفکران اسلامی، مخصوصاً متفکران ایرانی، در دورهٔ بین قرون ۱۳ تا ۱۷ م. که سنت تفکر فلسفی اسلامی در افکار ملاصدرا به اوج خود رسید اثر عظیمی به جا گذاشت (ایزوتسو، ۱۳۶۴، ۱۱۵). ضمن آنکه بی‌گمان وی آنچه را نزد عرفای پیشین تثبیت شده بود، جذب و مدون کرد. بدین ترتیب شاید تعمیم دیدگاه‌های ابن عربی به جهان‌بینی همهٔ مسلمانان صحیح نباشد، اما طبق نکات فوق‌الذکر افکار این عارف گران‌قدر را می‌توان نمایندهٔ تقریباً شایسته‌ای برای اندیشهٔ اسلامی دانست؛ البته با اشراف بر اینکه آرای ابن عربی مشتمل بر تمام اندیشه‌های ناب اسلامی نیست، اما حاوی بنیادهای مشترک آن‌هاست.
۷. در اینجا اشاره به مطلبی برای تنویر موضوع و توجه به یگانگی آرا یا اشتراکات فکری در عالم فلسفه و عرفان اسلامی لازم به نظر می‌رسد؛ بسیاری از مبانی اندیشهٔ ملاصدرا در حکمت متعالیه، همچون «اصالت وجود»، «تشکیک وجود»، «وحدت وجود»، «حرکت جوهری» و ...، رنگ و بوی مکاشفات عرفانی دارد. بررسی هر یک از این مسائل مهم تأثیرِ مکاشفات عرفانی ابن عربی بر افکار حکمی ملاصدرا را به‌خوبی نشان می‌دهد، کما اینکه در جای‌جای آثار و نوشته‌های ملاصدرا اقوال ابن عربی به‌عنوان مؤید نقل شده است. به طور کلی می‌توان گفت در مسئلهٔ «اصالت وجود» و وحدتِ آن موضع فکری و مشرب ذوقی ملاصدرا به مکاشفات ابن عربی بسیار نزدیَک است.
۸. البته کار ابن عربی در تبیین و تشریح عوالم مختلف وجود، که از آن‌ها با عنوان «حضرات حق» یاد می‌کند، مختص به اندیشهٔ او و حتی محدود به حیطهٔ تفکر اسلامی نیست. چنانکه دکتر سید حسین نصر در کتاب «معرفت و امر قدسی» می‌نویسد هدفِ تمام جهان‌شناسی‌های سنتی این بوده است که، به شیوهٔ عقلانی، سلسلهٔ‌مراتبِ وجود را آن‌گونه که در نظام عالم انعکاس یافته‌اند ارائه دهند، که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به جهان‌شناسی هندویی، ادیان بابلی و سومری، متن‌های هرمسی و قبّالایی و حتی سنت شفاهی سرخپوستان آمریکایی و... اشاره کرد (نصر، ۱۳۸۰، ۱۶۷).
۹. در اینجا نیز اشاره به نکته‌ای در خصوص اشتراکات فکری در عالم حکمت و عرفان اسلامی خالی از لطف نیست. شیخ اشراق، سهروردی، نخستین نظریه‌پرداز «عالم مثال» در تمدن اسلامی است. این نظریهٔ مهم او در «حکمت الاشراق» و دیگر آثارش، در اثبات وجود عالمی میان عالم انوار و جهان ماده به‌عنوان برزخ و حد واسط میان این دو عالم، تأثیر بسزایی بر بیان مراتب عالم در حکمت اسلامی گذاشت که تأثیر بر حضرات خمسِ ابن عربی از آن جمله است. سهروردی، هم در ساحت هستی‌شناختی و هم از منظر معرفت‌شناختی، به «خیال» می‌پردازد و در واقع میان این دو پل می‌زند. از منظر هستی‌شناختی، در عالم مثال، معانی و حقایقِ رسیده از عالم نور صورت‌دهی می‌شوند و به‌واسطهٔ وجود حسی به عالمِ ماده انتقال می‌یابند. از نظر وی، این صور خیالی (مثالی) منبع صور موجود در خیال انسان‌اند (شفیعی و بلخاری قهی، ۱۳۹۰).
۱۰. در مکتب ابن عربی شرایطی برای تحقق شهود حقیقت و خلق مظاهر مبتنی بر آن در نزد انسان ذکر می‌شود که متوجه یکی از ویژگی‌های خیال مقید و امکان امتزاج آن با فریب است: «سالک چون در سیرش به مثال مطلق رسید به‌واسطهٔ عبورش از خیال مقیدش [...] کار را آن‌گونه که بر آن است می‌یابد، این به‌واسطهٔ مطابقت آن صور مثالی با صور عقلی در لوح محفوظ است که مظهر علم الهی است [...] اما چون امری از امور را در خیال مقیدش مشاهده کند، گاهی درست ادراک می‌کند و گاهی خطا می‌کند، این بدان جهت است که مشاهده‌شده یا امری حقیقی است یا نه؛ اگر حقیقی است مشاهده‌گرِ آن درست ادراک کرده است وگرنه دروغی است که از تخیلات فاسد صادر شده است، چنانکه عقل آمیخته با وهم برای وجود وجودی می‌تراشد و برای آن وجود، وجود دیگری» (قیصری، ۱۳۹۰، ۷۵).
۱۱. چنانکه در نگاه اریک نیوتن تمامی متفکرینِ زیبایی‌شناسی در پی بررسی احوال ذهن آدمی‌اند و هیچ‌کدامشان عملاً در چیزهای زیبا نمی‌نگرند و یا به اصوات زیبا گوش فرا نمی‌دارند، تا آنجا که کتاب‌های ایشان به‌ندرت مصور است (نیوتن، ۱۳۵۰، ۱۵).
۱۲. Subjectivity
۱۳. Discorsive reason

فهرست منابع

- ابن عربی، محمد بن علی. (۱۳۸۱). *فتوحات مکیه* (ج. ۷) (با ترجمه، تعلیق و مقدمهٔ محمد خواجوی). تهران: مولی.
- اردلان، نادر و بختیار، لاله. (۱۳۸۰). *حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی* (ترجمهٔ حمید شاهرخ). اصفهان: خاک.
- ایزوتسو، توشیهیکو. (۱۳۶۴). *خلق مدام در عرفان اسلامی و آئین بودایی ذن* (ترجمهٔ منصوره کاویانی). تهران: علمی و فرهنگی.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۲). *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)* (ترجمهٔ جلال ستاری). تهران: سروش.
- حکمت، نصرالله. (۱۳۹۳). *تقلید از خدا*. تهران: الهام.
- رحمانی، مهسا. (۱۳۹۶). شأن کیفیت در معماری اسلامی، با استناد به آرای ابن عربی. *مطالعات معماری ایران*، ۶(۱۲)، ۶۷-۸۲.
- سبزواری، ملاهادی. (۱۳۶۱). *اسرار الحکم* (به کوشش ح. م. فرحزاد).

تهران: مولی.
• شفیعی، فاطمه و بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۰). تخیل هنری در حکمت اشراقی سهروردی. *متافیزیک*، ۳(۹)، ۱۹-۳۲.
• عکاش، سامر. (۱۳۹۴). *جهان‌شناسی و معماری در اسلام پیشامدرن: خوانشی معمارانه از مضامین عارفانه* (ترجمهٔ رضا مرادپور). تهران: رامان سخن.
• فدایی مهربانی، مهدی. (۱۳۹۲). *ایستادن در آن سوی مرگ: پاسخ‌های کربن به هایدگر از منظر فلسفهٔ شیعی*. تهران: نی.
• فناری، حمزه. (۱۳۷۴). *مصباح الانس صدرالدین قونوی* (ترجمهٔ محمد خواجوی). تهران: مولی.
• قیصری، داوود بن محمد. (۱۳۹۰). *شرح قیصری بر فصوص الحکم ابن عربی (به انضمام حواشی مؤید الدین جندی، عبدالرزاق کاشانی، صائن الدین ترکه، عبدالرحمن جامی و حسن‌زادهٔ آملی)* (ترجمهٔ محمد خواجوی). تهران: مولی.
• قیومی بیدهندی، مهرداد. (۱۳۹۰). *گفتارهایی در مبانی و تاریخ معماری و هنر*. تهران: علمی و فرهنگی.
• کربن، هانری. (۱۳۹۲). *فلسفهٔ ایرانی و فلسفهٔ تطبیقی* (ترجمهٔ سید جواد طباطبایی). تهران: مینوی خرد.
• گرابار، الگ. (۱۳۷۹). *شکل‌گیری هنر اسلامی* (ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
• نصر، سید حسین. (۱۳۸۰). *معرفت و امر قدسی* (ترجمهٔ فرزاد حاجی میرزایی). تهران: فرزان روز.
• نیوتن، اریک. (۱۳۵۰). *معنی زیبایی* (ترجمهٔ پرویز مرزبان). تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

رحمانی، مهسا. (۱۴۰۰). تلاشی برای فهم هستی‌شناختیِ معماری (با استعانت از تجارب عرفانی ابن عربی). *باغ نظر*، ۱۸(۹۴)، ۶۵-۷۸.

DOI: 10.22034/BAGH.2020.215403.4426
http://www.bagh-sj.com/article_126825.html